

qualitat al conjunt de l'obra. Trobe que si hi hagueren afegit frases d'exemple que il·lustraren l'ús i el context d'ús del terme, el lector podria emprar més conscientment la terminologia. Tot seguit presente aquests detalls.

Per exemple, la disposició de la informació en l'espai de la pàgina no facilita la localització de la informació que se cerca; com que no hi ha gaires trets de diacrisi tipogràfica, no resulta fàcil destriar l'entrada en llengua original de l'equivalència proposada. A més a més, la informació està amuntegada, o ho sembla, perquè no hi ha espais afegits entre les entrades, de manera

tar cansat i tediós.

El que despunta d'aquesta obra és l'atenció prestada al contingut semàntic, al concepte, més que no a la forma. I aqueixa és una innovació necessària, un pas endavant que han de fer els estudis de traducció i els diccionaris per a traductors per tal de poder presentar una competència sòlida enfront d'altres disciplines més dinàmiques, amb més tradició i millor dotades que la nostra. Si volem més pes, hem de produir més eines com aquesta.

Lluís Baixauli Olmos
Universitat Jaume I

Fontcuberta i Famadas, Judit.

Traducció i recepció de Molière a Catalunya. La recepció del dramaturg al primer terç del segle XX. Pròleg d'Enric Gallén.

Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005. 428 p.

Fruit d'una llarga i intensa recerca en un camp, el de la traducció teatral, encara molt desconegut, *Molière a Catalunya*, de Judit Fontcuberta Famadas, és també una aportació cabdal al estudi d'història de la recepció literària al nostre país. Es tracta, en aquest llibre d'alta erudició, de descriure la trobada del text de Molière amb la subjectivitat del receptor, en aquest cas el públic català del període anterior a la guerra civil. Però l'autora també hi descriu extensament tots els preliminars: les versions menorquines i rosselloneses del segle XVIII, i després, al final del XIX, el ressorgiment d'un teatre català en què Molière esdevé una figura de prestigi i d'èxit. Judit Fontcuberta ja havia tractat aquest tema en anteriors treballs acadèmics, especialment a la seva tesi de doctorat en Traducció i Interpretació (2004), de la qual el llibre present deriva. Val a dir també que, arran de tots aquests treballs, l'autora ha localitzat i inventariat una quantitat important de versions molieresques inèdites o que mai no havien estat referenciades. En aquest sentit, més enllà de l'àmbit dels

estudis de la recepció, *Molière a Catalunya* serà d'ara en endavant una referència indefugible per als historiadors del teatre al nostre país.

La recepció d'obres teatrals traduïdes

La recepció d'obres teatrals estrangeres depèn, com en tota obra literària forana, de l'acció traductiva, però es veu tanmateix distorsionada per altres factors no pas menys importants: el text, per naturalesa, constitueix el nucli de l'obra; però el circumscriu les formes escèniques: el lloc, l'*actio* i tot d'altres elements que convergeixen en la dramaturgia de l'obra i que interessen o modulen aquesta recepció. En altres paraules: la relació directa que s'estableix, en una obra literària, entre el text i el lector, es veu, en el cas del teatre, modificada pels *media*, pels elements escenogràfics que fan de mitjancers entre tots dos i que poc o molt acaben amaranant o alterant el text mateix. Tota anàlisi dels fenòmens de recepció d'una obra

teatral hauria de ser, per això mateix, complexa, impura. Perquè la conjunció ideal del text amb l'escenificació apareix sovint tergiversada per una interpretació escènica parcial o fins i tot tendenciosa (que se sol presentar fins i tot com a «provocació»), com passa sovint avui dia, sobretot en l'àmbit operístic. Fa de mal segregar, en efecte, el text, invariable o gairebé, de les condicions escèniques en què es *representa*.

El text teatral *traduït*, però, permet un plantejament específic. En primer lloc, l'acte traductiu se sol situar, pel que fa al teatre, en un horitzó immediat: l'encàrrec, supervisat pel director teatral mateix —o de vegades per un actor principal— que en marcarà també les línies interpretatives. En la mesura que el traductor interpreta, s'esforçarà per trobar una traducció que *tendeixi* a la idea que regeix l'escenificació. Però també es dóna el cas contrari: que sigui el traductor mateix qui imposa la tendència. El cas de Josep Maria de Sagarra, sobretot en les versions de Shakespeare, però també en les de Molière, com comenta Judit Fontcuberta, n'és la il·lustració perfecta. El traductor, que coneix les reaccions del públic, que domina el seu *pathos*, recalca o implanta en la traducció uns elements que garantiran per si sols una recepció exitosa en els cànons del teatre que a ell li interessa. En aquest cas, el traductor, més fins i tot que l'autor, és la garantia que l'obra no decebrà les expectatives del públic.

En tercer lloc, hi ha el cas que podríem considerar pervers: la traducció teatral que només es dóna a llegir, el text sol, solt, truncat de l'escena, el text editat. Aquí el procés de recepció és molt més clar, idèntic al de tots els altres llibres: crítiques, recensions i comentarismes, entrevistes, vendes... I un horitzó semblant, més ample però també més esborradís. En aquest punt l'inventari d'edicions catalanes d'obres de Molière que ens presenta el llibre de Judit Fontcuberta és impressionant. I la documentació sobre l'acollida pública, més explícita. Hi destaca, en especial, l'edició de les *Obres completes* de Molière, en traducció d'Alfons Maseras,

publicada per l'Editorial Barcino. Cal aplaudir una vegada més, en l'horitzó tardonoucentista dels anys trenta, la tasca peculiar de traductors com ara C. A. Jordana i Alfons Maseras mateix, que comencen a divulgar un model de llengua literària culta i mal·leable, però austera, amb clares ressonàncies de l'estil que imposen, a França, al mateix temps, els autors de la *Nouvelle Revue Française*. Aquí l'objectiu no és —o ho és poc— l'escena, sinó el text, que esdevé obra simplement en l'acte de lectura. I el tipus de recepció s'hi adiu: es valora, d'aquesta important obra de traducció en vuit volums, per exemple, la «fidelitat» —una metàfora que en aquelles altures, i encara més a les nostres, no vol dir res—, però també, i sobretot, el «prestigi» que representa per a la cultura catalana, cosa que destaca fins i tot la revista *Commedia*, màxima expressió de la crítica teatral francesa... El prestigi, tant o més que la divulgació per la lectura, era també l'objectiu d'empreses com ara la col·lecció de clàssics grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge o la Bíblia de la Fundació Bíblica Catalana. És allò que nosaltres anomenàvem «el prestigi dels llocs». Ens trobem encara en l'horitzó cultural d'una petita nació que malda per ser-ho plenament i que en cerca les eines i l'orgull mitjançant una gran obra de traducció.

El geni de Molière

Com tothom sap, a diferència dels altres clàssics francesos del segle XVII, Corneille, Racine, el teatre de Molière es caracteritza sobretot per la seva gran versatilitat. S'hi conjuguen magistralment els elements tràgics, dramàtics i còmics, en una línia escènica que ve de la *Commedia dell'Arte*. I, d'altra banda, l'home i la dona s'hi presenten tal com són, sense idealitzacions; els personatges són reals fins a la caricatura, cosa que afavoreix, és clar, la comicitat i el burlesc. L'èxit universal i la intemporalitat de Molière resideix en això, en aquesta perfecta

conjugació de gèneres i en el fet que el personatge és molt arran del públic, de tots els públics, d'una mena de públic universal. Molière fa riure tant les Acadèmies com els suburbis, tant els lletrats com els ignars («els pagesos», que hauríem dit abans, o «la comarca»): és el seu geni, la seva singularitat. Potser cap dels clàssics teatrals no té aquesta projecció universal, també anomenada «popular». I la incidència de les traduccions, sovint transposades, de Molière en el panorama teatral català de les tres primeres dècades del segle xx, es manifesta gairebé sempre al voltant de la dialèctica culte/popular, que documenta extensament el llibre de Judit Fontcuberta. Moltes versions de Molière es polaritzen, tant per la llengua com pels recursos estilístics, en un sentit o en l'altre, cosa que la crítica celebra o execra, segons el moment, segons el color i el punt de vista. I en segueix la polèmica, tan interessant per a l'estudiós. De vegades sense gaire coherència, val a dir-ho. A Carner, per exemple, li retreu un lèxic excessivament «barceloní», però no pas els nombrosos manlleus del francès, que hi són vistos com un enriquiment del català. En altres casos, una versió pot desmerèixer de l'autor en situar-se en una tradició excessivament popular, pitarresca: s'atansa la crisi teatral dita «de l'any 1911» i el públic, si més no una part del públic, posem la part noucentista, comença a tenir la pell molt fina en matèria de llengua i d'expressió. I el vers? Tan aviat el vanten, vanten els intents alexandrinistes d'alguns traductors (pocs), com el consideren inescaient, fora de lloc i d'època. Ja es veu que, de vegades, per poder lloar el traductor, s'ha de desmerèixer l'autor. Però la polèmica del vers ens menaria molt enllà, i el que ara ens interessa de recalcar és que l'obra de Molière ha de ser vista com un gran artefacte escènic, però també com una sonda que ens dóna informacions precises i precioses sobre l'univers teatral català d'aquests més de trenta anys, i, per extensió, sobre la cultura i la mentalitat d'aquell temps. Sobre els conflictes que es generen al voltant de la llengua, de la deli-

mitació de la llengua literària i dels sistemes estètics i ideològics que hi convergeixen. Uns conflictes que rarament trobarem expressats de manera directa, però que impregnen l'ambient, el paisatge, les crítiques de teatre dels anys que aquest llibre estudia.

El traductor

Per què la crítica de les traduccions dóna tanta importància a la figura del traductor? Sens dubte perquè és el traductor qui congria un estil (el seu estil de traductor, poc o gens visible, però estal al capdavant), qui dóna cos a un projecte, a un mode interpretatiu coherent amb el context en què ha traduït l'obra. Un context que Hans Robert Jauss anomenava «horitzó», i que caldria desdoblar ara —per fer-los confluir finalment— en dos horitzons complementaris: el traductiu i el poètic. Aquesta noció plural d'horitzó, element central del paisatge del traductor, no ens ha d'ajudar a entendre només com i per què va ser rebuda com ho va ser l'obra estrangera, sinó també les condicions en què la traducció es va elaborar. Els grans traductors de Molière —Josep Carner, Adrià Gual, Manuel de Montoliu, Pere Prat Gaballí, Josep Maria de Sagarra, Alfons Maseras, Joan Oliver, Bonaventura Vallespinosa— tradueixen en el mateix horitzó en què la traducció és rebuda. Però aquest horitzó —o paisatge, el mot em sembla més escaient— té en el traductor un paper actiu, en nodreix l'estil, la lectura, la interpretació. El coneixement del paisatge, en conseqüència, ens permetrà també d'identificar molts dels principis interpretatius que han guiat el traductor en la seva feina i de justificar-ne les opcions estètiques i lingüístiques, tan importants i tan diverses en el cas de la traducció catalana.

No és indiferent, en aquest aspecte, de rastrejar en tot allò que constitueix la identitat del traductor, en tots els escrits que descriuen o situen la seva posició traductiva: els seus propis escrits sobre la traducció,

però també les entrevistes, les notes a la traducció... És feina ímproba però necessària. Cercar el sentit de l'obra en els marges de l'obra, en una mena de perllongament que és feta dels mots d'altri, ombra que es projecta i que actua en els mots de l'autor.

El paper del clàssic

El paper del clàssic és de fer de model. Ens ofereix una obra en la qual flueix un discurs, com en totes les altres obres, però també ens dona el model d'un nombre il·limitat d'obres noves. El clàssic és, en essència, generador. Als seus alumnes de la classe, l'antic *rhetor* els mostrava l'obra del «clàssic» com si fos un brillant tallat amb mil facetes. L'alumne, aleshores, bo i evi-

tant l'enlluernament, el vertigen, amb un esperit analític format en la taxonomia estricta, procedia a la *imitatio*. Per a l'alumne, la imitació ho era tot, i el clàssic s'hi prestava. El mateix es pot dir de la traducció: una *imitatio* especial, produïda al grat d'un simple canvi de codi lingüístic. Per això la qualitat de les traduccions, atès que el traductor se les ha amb un cas d'escola. Però també el nombre: al clàssic se'l tradueix i se'l retradueix. Amb les seves mil facetes, l'obra del clàssic és inexhaurible. Un sol clàssic podria generar tota una literatura. És a dir, tota una nació. Per això traduïm tant Molière, i tan bé.

Joaquim Sala-Sanahuja

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Traducció i d'Interpretació

FORMOSA, Feliu.

A contratemps. Diaris i El somriure de l'atzar. Diaris II.

Catarroja: Perifèric Edicions, 2005 i 2006. 182 p.

Feliu Formosa és un dels intel·lectuals catalans més complets de l'actualitat: poeta d'una obra lentament madurada i a hores d'ara ja cabdal, home de teatre que ha tocat amb encert totes les tecles de la professió, des d'actor fins a teòric, i «un dels millors traductors catalans vius», tal com el defineix Xulio Ricardo Trigo a la introducció del primer dels dos volums que comentem. Per tot això, no podia ser més merescut el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes que li fou atorgat l'any 2005.

Pel que fa a la seva faceta de traductor, que és la que m'interessa destacar aquí, potser la manera més evident de remarcar la importància de la seva aportació és dir que, si suprimíssim dels catàlegs bibliogràfics de literatura alemanya traduïda al català les obres que ens han arribat a través de les seves versions, ens trobaríem de sobte amb un buit immens. Formosa ha traduït des dels grans clàssics del Romanticisme alemany (Schiller, Lessing, Kleist, Büchner) fins als

contemporanis seus de primera línia (Dürrenmatt, Bernhard, Handke, Strauss), passant pels grans noms de la modernitat literària del segle xx (Schnitzler, Trakl, Mann, Kafka, Brecht...). Això sense comptar que també ha traduït autors importants d'altres literatures, com el francès Villon, l'italià Goldoni, el noruec Ibsen, el suec Strindberg i el rus Txèkhov, i que té igualment un considerable gruix d'obra traduïda al castellà.

Home reflexiu de mena, Formosa ja havia publicat el 1979 un dietari titulat *El present vulnerable*, on es podia resseguir la seva activitat intel·lectual durant bona part de la dècada dels setanta. Ara ens ha lliurat dos volums més d'anotacions personals que van del 1995 al 2001, i que a banda de ser dues peces impagables de la memorialística escrita en llengua catalana, tal com han afirmat ja diversos crítics de reconegut criteri, són una deliciosa font d'informació i reflexió per a tothom qui estigui interessat